# Start of Unsere Kunst bis vor 2000 Jahren.

## AR 11810

Sys #: 000390309

LEO BAECK INSTITUTE
Center for Jewish History
15 West 16th Street
New York, NY 10011

Phone: (212) 744-6400
Fax: (212) 988-1305
Email: lbaeck@lbi.cjh.org
URL: http://www.lbi.org

AR 11610 VI Unsere Kunst bis vor 2000 Jahre; undated

## Unsere Kunst bis vor 2000 Jahren.

Im Himalaia auf der höchsten Spitze des Davangiri liegt ein schwarzer Stein, Chrysolith genannt. Wenn am Abend vor den grossen Festen der Wind von Grabe Buddah's über den Ganges weht und ein Tropfen, von dem heiligen Wasser durch die Lüfte emporgetragen, den Chrysolith benetzt, dann wird er hell und zu lauterem Golde.

Unsere Vergangenheit in prähistorischer Zeit ist so dunkel wie der schwarze Chrysolith, aber sie trägt auch wie dieser die Eigenschaft in sich, hell zu erstrahlen, wenn ein Tropfen des göttlichen Stromes, den man Phantasie nennt, sie benetzt.

Ich masse mir nicht an, ein solches Wunder hier zu vollziehen, aber ich bitte um die Erlaubnis, das dunkle Gebiet nicht nur mit der Blendlaterne der Erfahrung, sondern unter den breiten Lichtstrahlen der Vorstellungskraft zu durchwandeln.

Man findet in Norddeutschland [1] grosse Steinblöcke,

die

1)Nach Stubenrauch

die man Findlinge oder erratische Blöcke nennt. In der Nachbarschaft sind diese Gesteinsarten in Gebirgen nicht anstehend. Die Untersuchung hat ergeben, dass sie aus den Urgebirgen Schwedens herstammen und in einer Zeit, da noch ganz Europa vereist war, durch die Gletscher südwärts getragen und beim Zurückgehen des Eises auf dem Boden von Norddeutschland zurückgelassen worden sind. In gleicher Weise sind auch die Gletscher unserer Alpen, die sich früher weit mehr nach Norden.sogar bis zum Schwarzwalde, erstreckt haben, zurückgegangen. Die schmale Zone Mitteleuropas, die auf diese Weise zuerst eisfrei geworden ist, mit angrenzenden Gebieten im Osten und Westen, ist die Stätte, auf der der Mensch zuerst bei uns existieren konnte. Aus den Spuren, die er hinterlassen hat, wissen wir, dass er noch kein Ackerbauer war, nicht einmal ein Hirte, sondern ein wilder Jäger, der in Höhlen wohnte, nur Steinwerkzeuge hatte und noch keinerlei Metalle kannte.

Wir können uns bei dem Luxus der Hilfsmittel, in welchen wir leben, keine Vorstellung von der Armut einer solchen Existenz machen, aber wir haben auch keinen Begriff von der hervorragenden Tüchtigkeit und der künstlerischen

Be-

Begabung jener Menschen. Blicken wir, um uns davon zu überzeugen, auf die vier ersten Abbildungen des Bleubuches. Die Kunstwerke, die uns hier entgegentreten, sind zweierlei Art. Entweder es sind Gravierungen auf Teilen von Rentiergeweihen, oder vollrund geschnitzte Figuren in Elfenbein - ja in Elfenbein, denn damals lebte noch der Mammuth mit seinen gewaltigen Stoss-Zähnen. Um diese Werke richtig zu verstehen, genügt es nicht, sie zu betrachten, nein, man muss auch in die Vorstellungen eindringen, welche die Verfertiger geleitet haben.

Was uns vor allen Dingen auffällt, das ist die grosse Wahrheit der Auffassung und die Vorzüglichkeit der Ausführung. Wie gross die Naturwahrheit ist, zeigt die Gegenüberstellung des gravierten weidenden Rentieres, Figur 2, mit einem nach der Natur gezeichneten Rentier, Figur 3. Wie vorzüglich die Ausführung sein kann, ersieht man aus der Frauenfigur von Brassempouy, bei der man sich wohl fragen kann, wieviel Elfenbeinschnitzer von heute mit ihren jahrelangen Aktstudien und ihren vorzüglichen Instrumenten wohl imstande wären, eine solche Figur zu machen.

Diese Kunstwerke bilden in Frankreich einen etwas Ungeheuerlich

lich gehüteten Nationalschatz, der noch nicht ganz veröffentlicht ist, aber die 50 Abbildungen, die uns vorliegen, zeigen alle verwandten Charakter. Nur habe ich mir erlaubt, die besten auszuwählen, denn es liegt mir daran, Sie mit den besten Künstlern unter den Höhlenbewohnern bekannt zu machen und nicht mit den Stümpern, deren es damals auch schon gegeben hat.

Man war beim ersten Auffinden dieser Werke so überrascht, man wusste so wenig, wie sie kunsthistorisch unterzubringen seien, dass man rasch bei der Hand war, sie für Werke einer späteren Periode, ja für ganz modern, zu erklären. Aber die Fundumstände sind ganz unverdächtig. Es sind Höhlen, wo sowohl Menschen- wie Tierknochen vorkommen, da aber die Menschenknochen ganz sind, die Tierknochen zersplittert, so ist es sicher, dass die Menschen die Tiere gefressen haben und nicht die Tiere die Menschen. Also waren es Menschenansiedlungen, und die Tiere, deren Knochen sie gespalten haben, um das Mark zu gewinnen, sind Höhlenbär und Mammuth, lauter vor Jahrtausenden ausgestorbene Racen. Die Geräte, die man dabei gefunden hat, sind aus Stein und obendrein noch von jener älteren Art, welche durch Zurechtschlagen mit einem anderen Stein, durch Ab-

klop-

klopfen erzielt wird, und nicht jener jüngeren, welche durch Schleifen mit Wasser und Sand jene wirklich brauchbaren polierten Steinbeile erzielt, s. Figuren auf Seite 3 des Blaubuches.

Trotz dieser unumstösslichen Tatsachen ist es uns schwer geworden, uns in die ganz neue Auffassung der Kunstentwicklung hineinzufinden, welche notwendig ist, um diesen Werken ihren richtigen Platz anzuweisen.

Wir hatten vor allen Dingen die Ueberzeugung, dass die Kunst überhaupt nicht so angefangen haben kann, wie wir es hier sehen. Sie muss mit dem Leichteren angefangen haben und zum Schwereren übergegangen sein; zuerst Ornament, dann Figur, erst schematische Darstellung, dann Naturwahrheit, erst Relief, dann vollendete Plastik.

Nichts von alledem scheint wahr, vielleicht das Gegenteil.

Oder meint man vielleicht, der Troglodyte habe zuerst das Veilchen gezeichnet, das im Ve bergen blüht. Nein, er hat gebildet, was ihm wichtig war, das grosse Tier, von dem er sich nährte, die Frau, die er besitzen wollte. Er bildete sie vollrund, naturalistisch, leibhaftig, grade wie er sie

haben

haben wollte, denn er hat den Wahn gehabt, dass man ein Ding erst im Bilde besitzen müsse, ehe man seiner wirklich habhaft werden könne. Diese Vorstellung findet sich bei verschiedenen Naturvölkern, und auch wir bewahren noch in einer Redensart einen Rest derselben. Sagen wir nicht: „Mal' den Teufel an die Wand, du findst ihn hinter ihr"? Man braucht also den Teufel nur abzubilden, um ihn zu haben. Wie in uns eine solche Vorstellung latent fortlebt, so hat sie auch bei den Höhlenbewohnern existirt, und wenn sie das Weib, das Rennthier, den Mammuth abbilden, so geschieht es, um das Weib, das Rennthier, den Mammuth zu besitzen[2]. Diese Kunst hat einen hohen Ernst, sie ist keine Spielerei. Daher können auch diese Völker kein Ornament, kein Kunstgewerbe. Einen Dolch zu verzieren, fällt ihnen nicht ein, sie kennen nur die sogenannte- grosse Kunst. Das sind Künstler, das sind Männer, die wir nicht verachten dürfen, auch wenn sie manchmal mit den Fingern gegessen haben und in der Frau nur das Weib, nicht die Dame sahen. Wenn es auch prähistorische Menschen sind, so sind es doch Ahnen, deren wir uns nicht im geringsten zu schämen haben. Ihre Schädel[3] können sich mit Ihren unter den Schädeln des 19. Jahrhunderts (über das 20. haben wir noch nicht genug Erfahrung)

sehen

2) nach Reinach
3) nach Virchow

sehen lassen. Sie sind anders als die Schädel der Australier, welche heute noch in der Steinzeit leben. Das sind Völker, welche dem Untergange geweiht sind, die keinen Fortschritt kennen, wenn er sie auch von allen Seiten bereits umringt; aber jene sind Menschen, welche sichaus dem Dunkel der Steinzeit herausgearbeitet haben und nicht in ihr stecken geblieben sind.

Diese auf den hohen Bahnen des Naturalismus einherwandernde Kunst kann sich nicht immers gleich geblieben sein, aber unser Auge ist noch nicht geschärft genug, um unter den verwandten Funden ein Steigen oder Niedergehen zu bemerken. Das einzige, was wir bestimmt wissen, ist, dass weit später in der jüngeren Steinzeit und im Beginn der Metallzeit uns eine Kunst entgegentritt, von welcher wir sicher sagen können, dass sie wesentlich niedriger steht und offenbar von Me schen ganz anderen Naturells ausgeübt sein muss. Der rasche Puls des Jägervolkes ist dem phlegmatischen Temperament des Hirten und Ackerbauers gewichen. Das geklippte Steinwerkzeug, zu dessen Herstellung es eines gewandten Künstlers in seinem Fache bedurfte, weicht dem geschliffenen und polirten, das jeder geduldige Mensch, wenn er sich nur

auf

auf 8 Tage für jeden Stein hinsetzen will, machen kann. Dafür erhält er aber auch ein Werkzeug, bei welchem man nicht mehr in Höhlen zu wohnen braucht, sondern mit welchem man Hütten bauen kann.

Ein nordischer Forscher hat es versucht und tatsächlich in einer Hütte gelebt, welche ganz ohne Metall hergestellt worden ist. Ja die Bäume zu derselben sind mit diesen Steinbeilen im Walde gefällt worden. Sie sind also zweifellos ein grossartiges Hülfsmittel, über dessen Erfindung wir staunen müssen. Aber noch mehr müssen wir bewundern, was zur selben Zeit von denselben Völkern, ohne dass diese Hammer eine wesentliche Rolle dabei gespielt hätten, gemacht worden ist, nämlich die Errichtung jener gewaltigen Steindenkmäler, die man heute mit griechischen Namen der megalithischen Construktionen bezeichnet. Die verschiedenen vorkommenden Hauptarten sind auf den Seiten 4 und 5 des Blaubuches abgebildet. Es sind Blöcke, welche auf ihrer Schmalseite und, wenn sie verjüngt waren, in der schwierigeren Weise mit der Spitze nach unten aufgestellt wurden. Oder es sind Grabkammern von grossen Dimensionen, die deshalb der Volksmund Hünenbetten genannt hat, obgleich die Menschen, die darin bestat-

tet

tot sind, keinen grösseren Wuchs gehabt haben als wir. Dennoch haben sie ohne Wag und Wagen mit weit hergeholten Riesenblöcken Konstruktionen gemacht, wie das späte Stonehenge bei Salisbury (s. Bild auf Seite 5 des Blaubuches), das unserer modernen Technik noch Ehre machen könnte.

Diese gewaltigen Steinkonstruktionen, die uns in ihrer Bedeutung und ihrem Zwecke trotz wiederholter Erklärungsversuche noch immer ein Rätsel bleiben, sind der Stolz der neolithischen Periode, der jüngsten Steinzeit, und es scheint, dass sie alle andere Kunst in ihren Bann geschlagen hat. Daher erscheint uns ihre Plastik so merkwürdig unentwickelt. Blicken wir beispielsweise auf die auf Seite 6 des Blaubuches befindliche erste Figur und vergleichen wir sie mit derjenigen, welche auf der zweiten Seite abgebildet ist. Welcher Abstand. Er kann nicht genügend erklärt werden, wenn man nicht auch einen Wechsel der Vorstellungen annimmt. Diese Figuren erscheinen manchmal zuerst mitten unter den aufragenden Steinen einer megalithischen Konstruktion. Der Charakter des Steinkreises, welchem sie angehören, bleibt gewahrt. Sie erinnern nur an die Menschengestalt, aber sie bleiben stilistisch ein Stein unter

den

den vielen anderen. Der Ueberlebende hat Erde auf das Grab des Verstorbenen getan, recht viel Erde, damit der Tote sich nicht erheben könne, aber wenn er doch aufsteht, dann soll er nicht planlos umherirren, dann soll er den Stein erkennen, der für ihn zurechtgehauen ist und in ihn hineinfahren. Er soll in ihm gebannt bleiben. Da hat die Seele ihr Haus gefunden und der Lebende hat Ruhe vor dem Verstorbenen. Er wird ihn nicht erscheinen und wird ihn nicht ängstigen.

Dieselben Vorstellungen haben auch wir noch heute und wir üben noch heute dieselben Gewohnheiten aus. Aber Vorstellung und Uebung haben sich geteilt. Die erstere ist bei den Ungebildeten (Armen), die letztere bei den Gebildeten (Reichen) verblieben. Wieviele ungebildete Menschen giebt es noch heute, die an Geister glauben und meinen, der Verstorbene habe im Grabe keine Ruhe und erscheine in besonderen Fällen den Ueberlebenden. Diese Angst vor den Geistern, die der Franzose, eingedenk der Entstehung dieser Vorstellung, sehr richtig „revenants" nennt, hat auch die alten Völker beherrscht. Diejenigen unter uns, die an Geister nicht mehr glauben, haben natürlich diese Vorstellungen nicht mehr, aber sie handeln noch gerade so wie jene prähisto-

storischen Menschen, die von diesem Wahne erfüllt waren. Errichten wir nicht gern auf dem Kirchhof das Bild des Verstorbenen? Reines Kunstbedürfnis nach plastischen Werken ist es nicht, was uns leitet, sonst würden wir uns öfter im Hause, im Garten mit plastischen Werken umgeben. Aber Personen, welchen das nie einfallen würde, finden es sehr natürlich, das Portrait des Verstorbenen auf den Kirchhof zu setzen. Es steckt darin eine uralte Gewohnheit, deren Sinn wir nicht mehr kennen, und deshalb sagen wir, ohne weiter darüber nachzudenken: es ist so Sitte. Ja, Sitte von der neolithischen Zeit her, wo man sich etwas dabei dachte, woran wir heute garnicht erinnert sein wollen. Aus diesem Bannen des Geistes, aus diesem Menschenbilde mit der Seele eines Abgeschiedenen, dem man, wenn es lange dastand, immer mehr und mehr Verehrung entgegenbrachte, entwickelte sich allmählich das Götterbild, das in der Kunst der Älteren Steinzeit noch ganz und gar fehlte. Jene Kunst, die Gott nicht kennt, ist naturalistisch, die Kunst, die Götter bildet, ist von anderen Vorstellungen als der der Natürlichkeit beherrscht. Deshalb glaube ich auch, dass es für uns heutzutage ein müssiges Beginnen ist, die naturalistische mit

der

der religiösen Kunst verbinden zu wollen; sie wandeln beide verschiedene Wege.

Dass diese megalithischen Bilderwerke ihre Unförmlichkeit aber auch daher haben, dass sie immer Steine bleiben — Steine in Menschengestalt, nicht Menschen in Stein gebildet — sehen wir nicht nur aus den freistehenden, sondern auch aus den Wandfiguren. Freilich, wenn wir sie so abbilden, wie auf Seite 6 des Blaubuches (zweite Figur) geschehen, und wie es manchmal in unseren Handbüchern geschieht, sodass man sich nicht gleich darüber klar wird, ob es sich um eine Freifigur handelt oder nicht, wird die Frage nur verdunkelt. Blicken wir aber auf Seite 7 des Blaubuches, so gewinnen wir sofort die Ueberzeugung, dass diese Figur <u>eine</u> ist mit der Wand, auf welcher sie dargestellt ist und aus derselben nicht heraustritt. Diese Plastik bleibt im Relief und im Vollrund immer Stein, verliert nie diesen Charakter und verbleibt unwandelbar unter der Herrschaft der Architektur.

Diese ebenbezeichneten Figuren stellen übrigens nicht mehr verstorbene Menschen, sondern mütterliche Gottheiten dar, und doch haben wir den Beginn des Götterbildes vor

uns,

uns, denn die Göttin wird früher verehrt als der Gott. Das hängt mit den Verhältnissen des Familienlebens alter Zeit zusammen, deren Erörterung wir hier unterlassen.

Es hat damals auch Flechtarbeiten und keramische Arbeiten gegeben. Es ist interessant, einen Blick auf sie zu werfen, weil sie uns ~~XXXX~~ lehrreiche, kunstpsychologische Gesichtspunkte eröffnen[4] und uns zeigen, wie wir mit unseren eigentlich vom Modernen hergeleiteten Begriffen so wenig geneigt sind, Kunstäusserungen älterer Perioden zu verstehen. Speciell mit unserer Vorstellung vom Ornament sind wir vielleicht auf dem allerfalschesten Wege.

Wenn wir ein Gefäss bilden, so reden wir uns ein, dass es verziert sein müsse, um Anspruch auf Schönheit zu erheben, schon in den ältesten Zeiten sind ja Gefässe verziert worden. Aber prüfen wir einmal, wie es mit dieser Verzierung aussieht.

Man findet aus neolithischer Zeit, besonders im östlichen Teile von Europa, eine Menge Tongefässe, welche mit einer Ornamentik versehen sind, die an geflochtene oder gewundene Schnüre erinnert, s. Seite 8 des Blaubuches. Was ist klärer als dass die primitiven Völker Schnur- oder Flecht-

4)Das Vorhergehende und das Nachfolgende mit Benutzung des ausgezeichneten Buches von Hörnes „Urgeschichte der bildenden Kunst".

Flechtformen, die ihnen ja geläufig waren, verwendeten, um ihre einfachen Gefässe zu verzieren. Aber die Sache verhält sich doch um eine Nuance anders.

Semper, der berühmte Begründer der präktischen Aesthetik, pflegte seine Vorlesungen mit den Worten: „Im Anfang war die Keramik" zu beginnen. Und der moderne Mensch ist auch fest überzeugt, dass die Keramik der Flechtarbeit vorangegangen ist. Es erscheint ihm einfacher, einen Topf aus Thon zu machen, als einen Korb aus Weiden zu flechten. Ausserdem erreicht er mit dem ersteren mehr wie mit dem letzteren, denn mit dem Topf gewinnt er ein undurchlässiges Gefäss und in dem Korb nur einen Recipienten, den man auch durch vielerlei andere Gerätschaften ersetzen kann. Wenn aber der moderne Mensch wie jene Höhlenbewohner einem Jägervolke angehören würde und zu gewissen Zeiten grössere Wanderungen anzutreten hätte, dann würde auch er finden, dass man sich auf der Wanderschaft nicht mit einem harten, bauchigen Topf beladen kann, und dass es weit bequemer ist, einen Korb zu besitzen, in den man das Nötige fortschaffen kann, und diesen, am neuen Niederlassungsort angekommen, durch Bestreichen mit Lehm zu einem Topfe umzugestalten. Der primitiven Anfertigungsmethode war es nicht leicht, einen

einen grösseren Topf aus Thon aufzubauen, dagegen durchaus nicht schwer, den grossen Korb so mit Lehm zu umkleiden, dass ein festes Gefäss daraus wurde. Beim Brennen zerfiel das Korbgeflecht in Asche, aber im Ton blieben seine Spuren zurück. Das Gefäss hatte in unserem Sinne eine Dekoration, aber der Höhlenbewohner hatte sie nicht beabsichtigt. Erst ein späteres Volk, welches Töpfe ohne Korb herzustellen versuchte, behielt das von alters her Überkommene äussere Ansehen bei und drückte zur sinnlosen Verzierung herab, was früher heiliges Kunstvermögen gewesen war.

Wir verlassen jetzt die Steinzeit und betreten die Metallzeit.

Man hat dieselbe in eine Bronze- und eine Eisenzeit geschieden und auf diese Weise das Dreiperiodensystem gefunden, welches darin besteht, dass man annimmt, in der ältesten Zeit habe man nur Steinwerkzeuge gekannt, dann seien die Bronzegeräte an ihre Stelle getreten, und erst zuletzt habe man Eisen verwendet. In der Eisenzeit stehen wir noch heute.

Die Idee dieser Einteilung ist uralt. Wir finden sie schon bei einem römischen Schriftsteller, Lucrez, der das Wissen seiner Zeit und auch wohl die Kenntnisse der Griechen

chen in diesen Punkte zusammenfasst.

Hier etwa seine Worte[5]): ....Die Hände, die Nägel, die Zähne waren die ältesten Waffen, auch Knittel von Bäumen und S t e i n e .

Nachher, als man verstand, die Flamme und das Feuer zu nützen, wurde des Eisens Gewalt und die Macht des Erzes erforscht.

Aber des Erzes Gebrauch war früher erkannt als des Eisens.

Nordische Forscher haben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts diese alte Theorie wieder neu entdeckt, und wir Deutsche haben den schwachen Ruhm, am eifrigsten gegen sie gekämpft zu haben. Unsere Erwägungen waren etwa folgende:

Was bedeutet eine Steinzeit, wenn sie mit Geräten arbeitet, die man nur mit Hülfe des Eisens herstellen kann?

Wie kann eine Bronzezeit die erste Metallzeit sein, wo ja die Bronze aus zwei Metallen, Kupfer und Zinn, besteht, es muss ja erst das eine oder das andere bekannt gewesen sein?

Und endlich, was für eins Ereignis ist der Eintritt in eine Eisenzeit, wo das Eisen schon längst bekannt war, wo sein Gebrauch nicht nur in die Bronzezeit, sondern sogar in die

5) nach Petersen

die jüngste Steinzeit zurückreicht?

Alle diese Einwendungen sind gemacht worden, sie beruhen auch zum Teil auf richtigen Beobachtungen, aber sie lassen sich alle entkräften.

Zu der Steinzeit soll man Geräte gemacht haben, welche nur mit Eisenwerkzeugen hergestellt werden können! Man denkt dabei vornehmlich an die Steinbeile mit scharfumrandeten Löchern. Es ist auch in der Tat merkwürdig, diese Arbeiten zu sehen. Sie sind so präcise, dass man sich garnicht vorstellen kann, sie seien ohne Zuhilfenahme von Eisen gemacht. Aber Versuche haben gezeigt, dass man grade solche Löcher auch ohne Zuhilfenahme von Eisen in den Stein bohren kann. Ein unermüdlicher Forscher hat einmal ein solches Steinbeil zur Hand genommen und einen Stäbchen von dem Durchmesser des gewünschten Loches mit Sand und Wasser so lange auf dem Steine hin- und hergedrillt, bis es in den Stein eingedrungen war und am dritten Tag nach je 8 Stunden Arbeitszeit war das Loch fertig. Es sah ganz so aus wie auf den Beilen der Steinzeit. Aber so umständlich haben es sich die Steinzeitmenschen nicht gemacht. Wozu den ganzen Querschnitt des Stabes aus dem Stein herausdrillen. Es genügt statt des Stabes ein Rohr zu verwenden und nur

den

den Querschnitt des Holzes aus dem Stein herauszuholen, also nicht ein Loch, sondern nur einen Kreis zu bohren. Der Steinkern in der Mitte fällt von selbst heraus, wenn das Rohr ganz durch den Stein durchgedrungen ist. Das geht viel rascher von der Hand und so haben es auch die Steinzeitmenschen gemacht. Wir haben mehrfach angefangene Arbeiten gefunden und sie zeigen immer dieses Verfahren. Die Abbildung auf Seite 9 des Blaubuches lässt es deutlich erkennen. Uebrigens die Naturvölker von heute machen das ebenso. Wenn sie aus einer Elfenbeinscheibe ein Armband machen wollen, so bohren sie mit einem Bambusrohr einen Kreis hinein und nicht etwa mit einem Stab ein Loch, das so gross ist wie der Querschnitt eines Armgelenkes.

Die zweite uns beschäftigende Frage war: wie kann ein Volk seine Metallkenntnis mit der Bronze beginnen, wo die Bronze kein Metall, sondern eine ziemlich komplizierte Mischung aus zwei Metallen, Kupfer und Zinn, ist. Abgesehen davon, dass es zweifellos Gebiete gibt, in welchen Kupfer früher benutzt wurde als Bronze, ist der Gebrauch dieses letzteren durchaus nicht auf eine überraschende Erfindung zurückzuführen. Man brauchte garnicht Kupfer und Zinn als zwei gesonderte Metalle zu kennen und das notwendige Mi-

schungs-

schungsverhältnis zu kennen. Die Natur bot dem Menschen — ohne dass er wusste, was sie eigentlich enthalte — eine Mischung von Kupfer und Zinn dar, mit der man dasselbe machen konnte wie mit einem künstlich zusammengesetzten Bronze. Mit diesem Geschenk an die Menschheit war ihr das zum Giessen notwendige Mischmetall dargeboten, und sie ist erst viel später zu der Erkenntnis gelangt, dass man sich aus Kupfer und Zinn das Giessmetall selbst herstellen könne, wenn die Natur mit der fertigen Mischung nicht genügend aufwartet.

Und wie das Finden der Bronze keine grosse Tat war, so waren auch alle die Geräte, die man aus Bronze machte, kein erschütternder Fortschritt gegen die Steinzeit. Nichts geschah als eine Uebertragung dessen in Bronze, was schon in der Steinzeit vorhanden war. Man vergleiche beispielsweise die auf den Seiten 10 und 11 des Blaubuches dargestellten Systeme der Steinbeile mit ihren Weiterentwicklungen in der Bronzezeit und man wird erkennen, dass in technischer Beziehung kaum ein Fortschritt zu bemerken ist. Seite 10 zeigt ein Steinbeil, daneben eine jüngere, darunter eine gleichzeitige Art, die man erfunden hat, um es zu benutzen. Ganz unten sehen wir dann das entsprechende

de

de Bronzebeil. Das Steinbeil wurde in den Schaft gesteckt, hingegen beim Bronzebeil wird der Schaft in das Beil gesteckt. Das ist der ganze Unterschied und im grossen und ganzen handelt es sich um dasselbe System.

Auf Seite 11 sehen wir ein gelochtes Steinbeil mit seinem Stiel und darunter ein ebenso kunstruirtes und angewandtes Bronzebeil. Die wichtige Erfindung des Schaftloches hat schon die Steinzeit gemacht, die Bronzezeit hat die Sache nicht im geringsten weiter gebracht — wir, nebenbei gesagt, aber auch nicht.

Es ist drittens auch richtig, dass die Menschen zu gleicher Zeit mit der Bronze, ja schon vorher, das Eisen gekannt haben, das in grossen Blöcken als Meteoreisen überall umherlag und in unkultivirten Gegenden auch heute noch in grossen Blöcken anzutreffen ist, bis sich irgendein amerikanisches Museum entschliesst, die grossen Kosten aufzuwenden, welche notwendig sind, um diese gewaltigen Massen zu bergen. Aber trotzdem lebte man damals tatsächlich in einer Bronzezeit, denn man wollte vom Eisen nichts wissen.

Es hat scheinbar etwas paradoxes, wenn wir meinen, uns in solch merkwürdige Vorstellungen weit zurückliegender Völkerschaften vertiefen zu können. Aber doch sind wir da-

zu

zu berechtigt, weil wir sehen, dass derartige Anschauungen rein menschlich sind und auch heute noch vorkommen. Werfen wir einen Blick auf das Schwert. Der Krieger der Bronzezeit hat das Eisenschwert gekannt, aber missachtet, vielleicht verachtet. Selbst wenn es besser ist als das Bronzeschwert, verschmäht er es, er will keine Neuerung, keine komplizierten Hilfsmittel. Und vom Eisenschwert wusste er noch nicht einmal, ob es besser sei als das Bronzeschwert.— Irgendein unvollkommener oder misslungener Versuch mag ihm sogar gezeigt haben, dass es minderwertig sei. Wir müssen uns über solche Irrtümer nicht wundern, denn sie kommen auch heute noch vor. Hat Preussen nicht schon 1864 zwei Krupp'sche Gussstahlkanonen im Felde gehabt? Aber weil sie verständnislos bedient wurden, kehrte man mit der Ueberzeugung zurück, Gussstahlkanonen taugten nichts — und heute haben sie die Welt erobert! Haben nicht vor zwei Monaten die Japaner mit dem altmodischen Samuraischwert, das so lang ist, dass man es auf dem Rücken tragen muss und nach hinten greifend es mit zwei Händen packt und wie einen Zweihänder führt, den 203Meterhügel stürmen sehen, obgleich sie die modernen Waffen sehr wohl kannten?

So

So mögen auch jene frühen Völker längst das Eisen und das Eisenschwert gekannt haben und sich doch ausschliesslich des Bronzeschwertes bedient haben, sei-es aus alter Tradition oder aus mangelnder technischer Einsicht, und nicht etwa weil sie das Eisen garnicht kannten. So begreifen wir, dass man von einer Eisenzeit erst dann sprechen kann, wenn man das Eisen verstaht und nicht schon dann, wenn man es besitzt.

Mit dem Ende der Bronzezeit und dem Beginn der Eisenzeit treten wir in die historische Periode ein. Endlich kennen wir, wenigstens teilweise, den Namen des Volkes, welches Träger dieser Kultur ist; es sind die Gallier, deren keltischer Zweig speziell unsere süddeutschen Gebiete bewohnt hat.

Keinem Volke der Erde bringt man so viel Sympathie entgegen wie diesem. Die Berichte, die uns die Alten über dasselbe geben, sind in der Tat bestrickend. Hören wir, nicht in einer Uebersetzung, sondern in einer Paraphrase, was Strabo sagt:

„Es ist ein Volk, leicht erregbar, rasch zum Kriege bereit, aber einfach und ohne Arg. Wenn man sie reizt, gehen

gehen sie in geschlossener Linie auf den Feind los, g
greifen ihn von vorn an, ohne sich um andere Mög-
lichkeiten zu kümmern. Der Feind kann sie durch
List überwinden, er kann sie zur Schlacht reizen,
wann er will, wo er will, auch wenn sie keine andere
Waffe bei sich hätten als die Kraft ihrer Arme und
den Mut ihrer Seele. Und doch sind sie fähig, sich
überzeugen zu lassen. Sie können mit geringer Mühe
den Gewerben zugeführt werden, nehmen Kultur und
Wissenschaften an. Sie sind gross und stark, und
zahlreich in ihren Versammlungen. Derjenige, der
unterdrückt wird, ist ihrer Teilnahm gewiss."

Jede Nation kann stolz darauf sein, ein solches Volk zu seinen Ahnen rechnen zu dürfen, und ohne zu untersuchen, ob es ethnologisch ganz richtig ist[6], haben die Franzosen ihre directe Herkunft von ihnen behauptet. In jeden Buch über französische Geschichte, und mag es noch so langweilig geschrieben sein, erhebt sich das Kapitel über Kelten und Gallier zu lyrischem Schwung, und sogar unsere Geschichtsschreiber fangen an, stolz darauf zu sein, dass auch in unseren Adern etwas gallisches Blut fliesst. Denn

Kelten

6) nach d'Arbois de Jubainville

Kelten und Gallier sind vor den Germanen nicht ausgewandert und nicht von ihnen ausgerottet, sondern nur unterdrückt worden. Die Besiegten haben sich mit den Siegern verschwägert, nachdem die Zeit den Stachel des ersten Anpralls abgestumpft hatte.

Diese hohe Wertschätzung und der Umstand, dass wir von keinem anderen weitverbreiteten Volke in früher Zeit durch Mitteilungen Kunde hatten, hat es mit sich gebracht, dass man ihnen alles zuschrieb, was sich auf und unter der Erde an Kunstwerken vorfand, wenn sie nicht als römisch oder mittelalterlich erkannte. Wenn man in einem Grabe Schmuckstücke mit gespaltenen Granaten, wie sie auf Seite 12 des Bilderbuches abgebildet sind, so mussten sie von den Kelten herrühren, obgleich wir schon lange wissen, dass sie von den germanischen Völkerschaften herstammen, welche seit den ersten nachchristlichen Jahrhunderten wandernd vom Osten hergekommen sind. Andererseits hat man die megalithischen Denkmäler, welche 1000 Jahre älter sind als die Ankunft der ersten Kelten in unserem Gebiet, ihnen zugeschrieben. Man hat sogar die verdrehtesten keltischen Bezeichnungen für jene Konstruktionen eingeführt: Dolmen,

Menhir

Menhir, Cromlech. Abgesehen davon, dass diese Benennungen sprachlich und sachlich sehr unglücklich gewählt sind[7] — Cromlech bedeutet z.B. ein Stein von ausgebogener Form, und soll hier der Name für ein Steindenkmal von rundem Grundriss sein —, ist diese ganze Art der Benennung hinfällig, weil die Kelten diese Denkmäler nicht gemacht und wahrscheinlich auch garnicht beachtet haben. Ein keltischer Name für diese nicht keltischen Werke kann nur die Begriffe verwirren.

Unter dem Eindrucke solchen Gebahrens und der Berichte der Alten standen wir vor einem Volke, welches die grossartigsten Steindenkmäler, die herrlichsten Bronzearbeiten und die subtilsten Goldschmiedearbeiten gemacht hat und dabei soll es mutig, kriegerisch, staatenbildend und mild gewesen sein!

In der Zeit solcher Uebertreibungen hat man mit Recht alle keltische Forschung verlacht, denn man ist vor lauter Vielheit zu keiner Einheit gekommen. Das Volk, das alles gekonnt hat, liess sich begrifflich nicht erfassen. Heute sind die Kelten viel richtiger erkannt und in Arbeit und Zeit auf ein geringeres Mass reduzirt. Da sie aber unent-

wegt

7) nach d'Arbois de Jubainville

wegt die ältesten historisch bekannten Bewohner unserer Lande bleiben, so geht man in ihrer Wertschätzung vielleicht noch immer zu weit. Wir wollen daher ihre Werke zum Zwecke einer neuerlichen Prüfung der Akten an uns vorüberziehen lassen.

Zunächst die Plastik.

Wir kennen bisher nur zwei hierhergehörige Denkmäler, beide am Rhein gefunden. Das eine[8]) ganz nahe bei Karlsruhe bei Au am Rhein ist in Karlsruher Privatbesitz, s. Seite 13 des Blaubuchs, das andere steht heute auf dem Kirchhof von St. Goar, s. Figur auf Seite 14 des Blaubuches. Wir sehen vor allen Dingen drei charakterische Kunstelemente; den Kopf mit dem Gesicht in der Ebene des Steines, den eigentümlichen Typus der Gesichter und die S-motive, die sich fischblasenförmig erweitern. Diese in der Tat überraschenden Bildungen hat man als spezifisch keltisch angesehen, aber während zwei von ihnen vor unseren Augen vom dem Stamme der keltischen Kunst abfallen werden, verbleibt ihnen nur das volkommen unplastische Prinzip in der Ebene, das man besonders in der Figur aus Au am Rhein, die zu diesem Zwecke auch in der Seitenstellung abgebildet ist, erkennt. Auf dieses Motiv aber stolz

8) nach Schumacher zu

zu sein, haben die Kelten garkeinen Grund.

Die anderen Motive sind in ihrer Urform glücklicher, aber durchaus nicht eigentümlich keltisch, sondern nur ins Keltische übersetzt. Am meisten Anspruch auf Originalität haben noch die S-Motive, welche bei den Kelten eine grosse Rolle spielen. Sie kommen auf unzähligen kleineren Denkmälern bis in die spätkeltische Zeit vor und treten uns auch an einer kleinen Figur entgegen, welche eine Anzahl solcher S-Motive an einem Ring über der Achsel trägt, s. Seite 15 des Blaubuches. Die Figur ist sicherlich eine Gottheit, denn sie ist dem römischen Jupiter nachgebildet und hat das Rad in der Hand, ein bei den Kelten oft vorkommendes religiöses Symbol.

Damit ist aber das keltische Eigentumsrecht abgetan, das übrigens recht schwach fundiert ist, denn über die ganze Welt ist dieses Motiv, mit verschiedenen religiösen Vorstellungen verbunden, verbreitet und als Ornament ist es in der Antike nachweisbar.

Neben dieser halb religiösen, halb ornamentalen Form sehen wir vielleicht auch auf dem St. Goarer Stein (auf der Abbildung nicht erkennbar), jedenfalls aber auf ande-

res

ren keltischen Stücken, einen merkwürdigen Kopf mit langem, spitzem Bart. Dass dieser Kopf eine keltische Erfindung sei, hat niemand bezweifelt, umsomehr, als er auch auf einer Bronzearbeit vorkommt, die sich in allen Teilen als gut keltisch erweist. Es ist sehr interessant, diese Kanne ihrem antiken Vorbild gegenüberzustellen. Die auf den Seiten 16 und 17 des Blaubuches befindlichen Abbildungen zeigen diese beiden Stücke, von welchen das eine an der Mosel, das andere am Rhein gefunden worden ist. Man kann sofort die etruskische Kanne von der keltischen unterscheiden. Die verschiedenen Tiere oben, der verschieden gebildete Ausguss, der anders geschwungene Henkel und endlich das abweichende Profil des ganzen Gefässes, das von energischem Schwung zu bauchiger Weichheit übergeht, zeigen, was barbarische, was griechische Arbeit ist. Am Henkelansatz unten sieht man den Kopf, den man immer bereit war als spezifisch keltisch anzuerkennen, und man schätzt sich glücklich, keltische Selbstständigkeit gerade auf figuralen ~~Gebieten~~ Gebiete gefunden zu haben.

Diesen Wahn müssen wir nun leider zerstören.

Wie das S-Ornament ist dieser Kopf entlehnt. Man werfe, um das zu erkennen, einen Blick auf Seite 18 des Blau- und 19

bu-

buches. Sie zeigen das antike Vorbild. Es findet sich auf der schönen goldenen Schale aus den griechischen Kolonien am schwarzen Meere, welche heute in Petersburg aufbewahrt wird. Das Gefäss, über dessen Verwendung man in der Petersburger Eremitage noch nicht klar ist, ist ganz zweifellos eine flache Trinkschale, die man nur sicher in der Hand halten kann, wenn man den Mittelfinger in die Vertiefung im Centrum steckt. Wenn die Aehnlichkeit der Köpfe auf der Kanne von Wald-Algesheim und der Schale von Koul-Oba nicht sofort in die Augen springt, so liegt das daran, dass nicht diese Schale das Vorbild für diese Kanne gewesen ist, aber die Gegenüberstellung zeigt, dass der Kopf in den antiken Formenkreis gehört und dass er von den Kelten aufgenommen und schlechter, matter wiedergegeben worden ist. Die Schale in St. Petersburg ist schon seit zwei Menschenaltern bekannt, aber man ist bei ihrer Betrachtung immer so sehr von den Hauptformen gefesselt gewesen, dass man die kleinen Köpfe in der dritten Zone übersehen hat. Sonst hätte man die Aehnlichkeit gewiss schon früher bemerkt.

Einen weiteren Einblick in das keltische Kunstgefühl ge-

gewährt uns die Schale von Klein-Aspergle.

Die Schwaben haben nämlich einen Berg, den sie Hohenasperg nennen, und einen Grabhügel, den sie, sinnig, wie Klein-aspergle heissen. Er ist leider noch nicht systematisch ausgegraben und man hat sich nach der Auffindung wichtiger Goldfunde für befriedigt erklärt. Unter denselben befand sich auch eine antike griechische Tonschale, abgebildet auf Seite 19 des Blaubuches, welche mit keltischen Goldornamenten verziert ist. Der Kelte hat also dieses Kunstobject aus dem Süden so geschätzt, dass er nicht genug daran hatte, die feine Malerei in rot, den delikaten schwarzen Firnis, die elegante Form des Ganzen und den hübschen Ansatz der Henkel zu sehen, sondern er verzierte das Gefäss noch in seiner Weise, indem er Goldornamente nach seinem Geschmack darauf setzte. Ist das nicht herrlich, dass wir den Kelten endlich einmal als einen wahren Kunstfreund kennen lernen? Vielleicht! Wenn nur die Medaille nicht ihre Kehrseite hätte! Erstens muss uns auffallen, dass die griechischen Schalen, die zu den Kelten gelangt sind und wir besitzen deren heute noch etwa ein Dutzend — früher waren es also viel mehr —, niemals

auch

auch nur den geringsten Einfluss auf die keltische Kunst ausgeübt haben; die Kelten wussten garnicht, was sie an ihnen haben, sie waren blind gegen ihre Schönheit. Zweitens zeigt uns gerade der Goldhandschlag, dass sie das griechische Stück nicht wegen seiner Kunst geschätzt haben, denn er ist an Stellen angebracht, welche in barbarischer Weise die griechische Zeichnung durchbrechen, gradeso wie ein etruskischer Giesser eine griechische Gravierung durch seine Zutaten verdorben hat, s. Seite 20 des Blaubuches.

Noch deutlicher können wir den keltischen Kunstgeist aus den Münzen erkennen[9]. Man hat dieselben sehr eifrig studirt und bewundert, wie sie überall klassische Einflüsse zeigen, wie ab und zu in den Verunstaltungen keltisches Kunstgefühl hervorbricht, und wie für die massenhaften Münzen noch immer erträgliche Arbeiten gefunden werden konnten. Betrachten wir einmal die Sache in unbefangener Weise, indem wir unser Augenmerk auf Seite 21 des Blaubuches richten. Oben sehen wir die Münze Alexanders des Grossen, die sie sich als Muster genommen haben. Nicht etwa, weil sie sie besonders schön fanden, sondern weil sie durch Handelsbeziehungen in ihren Gebieten verbreitet war.

9) nach Forrer

war. Wie sie nun darangingen, diese Münzen zu kopieren, haben sie sie gleich verdorben. Das Löwenfell auf dem Kopfe des Herakles ist gänzlich missverstanden. Der Tron Jupiters ist zu einem Schemel herabgesunken, der Adler zu einer Mütze. Im zweiten Typus ist der edle Kopf zu einer Fratze herabgedrückt und der Jupiter nur so weit angedeutet, als es in der rohesten Weise durch Vertiefungen im Stempeleisen ohne Modellierung geschehen konnte. Im dritten Typus ist das oberflächliche Münzprägeverfahren auch auf den Kopf übertragen, statt der Locken sieht man sieht man nur eine Reihe oifürmiger Vertiefungen. Die Rückseite ist sogar schon ganz in Punkte und Linien aufgelöst; es war kaum noch ein Verständnis für die Figur vorhanden. Auf dem vorletzten Typus sieht man auf dem Avers nur noch eine Andeutung der Locken, nichts mehr von Gesicht, auf der Rückseite nur noch einzelne Vertiefungen, nichts mehr vom Jupiter. Nachdem die Leute in ihrer Münzprägung so weit heruntergekommen waren, kamen sie zu dem ganz richtigen Schluss: wozu diese paar Zeichen, die doch jeder nachmachen kann, wir prägen weiter nach Grösse und Gewicht, aber machen garkeine Abzeichen mehr. Das war ein künstlerischer

und

und ein finanzieller Bankerott.

Wenn wir nun das ganze eben durchwanderte Gebiet an uns vorüberziehen lassen, so sehen wir, dass in der grossen Zeitspanne, die man in mutmasslicher Weise auf 6000 Jahre taxiren könnte, die Kunst eine Entwicklung in absteigender Linie durchmacht, die von der grossartigen Elfenbeinfigur von Brassempouy über die mütterlichen Gottheiten der megalithischen Konstrukteure bis zu den bildlosen keltischen Münzen, die man Regenbogenschüsselchen nennt, geht. Die Völker der letzten vorchristlichen Jahrhunderte haben die grössten Einflüsse von den Culturen des Orients und des Südens erfahren, aber diese Einflüsse haben sie nicht zu Künstlern gemacht, wenn sie ihnen auch Gelegenheit gegeben haben, sich mit Kunstwerken zu umgeben. Die Plastik in der Zeit der megalithischen Denkmäler kann sich nicht frei entwickeln, weil sie unter dem Banne jener Constructionen steht. Künstler, wahre Künstlernaturen waren in unseren Landen nur die ersten Bewohner, die Rentierjäger, die in Höhlen lebten und das Mark an den zersplitterten Tierknochen saugten. Diese Menschen haben ihre Kunst selbst gesucht und gefunden, ohne irgendwelche fremde Einflüsse

er-

erfahren zu haben und vielleicht liegt hierin die Quelle ihrer Grösse.

Ich darf mit diesen Worten nicht schliessen, denn wir besitzen einen Fund, welcher das eben gesagte in wunderbarer Weise bestätigt, aber ausserdem noch die kühnsten, verwirrendsten Ausblicke gestattet.

Die Abbildungen auf Seite 24 des Blaubuches geben darüber Aufschluss. Oben sieht man eine Gravierung, die nur mit der ersten Abbildung verglichen zu werden braucht, um zu erkennen, dass sie von den Höhlenbewohnern herstammt. Es ist ein Rudel Rentiere, unten Fische und oben ein Ornament. In der letzten Abbildung, die möglicherweise zeitlich 5000 Jahre später, und räumlich 3000 Kilometer entfernt, entstanden sein kann, erkennt man dieselben Kunstelemente. Wieder Land- und Seetiere, wieder ein Fisch zwischen den Beinen eines Vierfüsslers und wieder ein Ornament in der rechten Oberecke.

Es muss also zwischen diesen beiden Culturen ein Zusammenhang, natürlich ein indirecter, bestanden haben, und da unsere Rentierkunst älter ist als der griechische Dipylonstil, so muss die Rentierkunst sich nicht nur ohne

Ein-

Einflüsse gebildet, sondern sogar Einflüsse ausgeübt haben.

Von einer so hochstehenden Kunst können wir das eigentlich erwarten!

Also sollten wirklich einmal in unvordenklichen Zeiten unsere Gebiete die gebenden gewesen sein, wie die später immer die vom Süden nehmenden waren? Unsere Vorstellungskraft sträubt sich, die Perspektiven, die sich hier eröffnen, aufzunehmen. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als mit dem Dichter, der noch heute so unter uns lebt, dass wir nicht glauben können, er sei schon vor hundert Jahren gestorben, auszurufen:

Senke nieder,

Adlergedank' dein Gefieder,

Kühne Seglerin Phantasie,

Wirf ein mutloses Anker hie.

VERLAG VON JOSEPH BAER & Co / FRANKFURT A. M. / HOCHSTRASSE 6

# ZELLENSCHMELZ

## VON MARC ROSENBERG

I ENTSTEHUNG
II TECHNIK

DER BAND UMFASST VIII UND 88 SEITEN FOLIO AUF SCHWEREM KUPFERDRUCK-PAPIER MIT 99 ABBILDUNGEN, DARUNTER FÜNF FARBIGEN, UND DREI TAFELN

PREIS KARTONIERT M. 460

### I ENTSTEHUNG

I NAME UND BEGRIFF. II EINLAGE. III CHESBET. IV ERSTES EMAIL. V MYKENAE. VI KYANOS. VII DIE SACKGASSE. VIII AVICULAE. RÜCKBLICK.

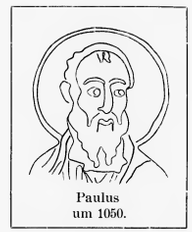
### II TECHNIK

I DE ELECTRO. II THEOPHILUS. III EXKURSE: 1. EMAILFARBEN. 2. VOLL- UND SENKSCHMELZE. 3. BEFESTIGEN DER SCHMELZE. 4. BIEGEN DER STEGE.

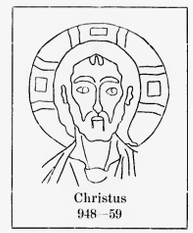
Nach jahrelanger Vorbereitung erscheint die Geschichte des Zellenschmelzes von Marc Rosenberg, die sich als ein wertvoller Teil in dessen Geschichte der Goldschmiedekunst einfügt. – Der Zellenschmelz gehört zu den Kleinkünsten, aber er füllt eine Lücke, die die großen Künste offen gelassen haben. Schon durch seine Vorstufen werden Beziehungen zwischen Ägypten und Mykenae aufgehellt. Der große Einfluß von Cypern wird durch einige glückliche Emailfunde schärfer umrissen, als es bisher möglich war. In die Streitfrage Orient oder Rom greifen Denkmäler des Zellenschmelzes so ein, daß der oft nicht zu entwirrende Knäuel von byzantinischen und orientalischen Einflüssen auf das Abendland sich zu ordnen beginnt.

Und das alles leistet eine Kunst, die eigentlich nur 800 Jahre geübt worden ist, aber diese ganzen 800 Jahre hindurch ununterbrochen in hoher Blüte stand. Deshalb gewinnen die Vorstufen, die bisher verborgen lagen, eine Bedeutung, die der Verfasser – weniger durch Auffinden neuer Denkmäler als durch Interpretation der alten – scharf hervortreten läßt. Auf dem Wege, den diese Studien führen, wird die Natur der Einlage (orfèvrerie eloisonnée – inlaid jewellery) scharf präzisiert und die Stätte sowie die Geburtsstunde des Emails bestimmt.

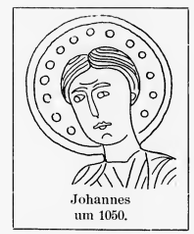
Wie im Kaleidoskop lagen bisher Furchenschmelz, Grubenschmelz, Drahtemail, Körperemail und Zellenschmelz wirr nebeneinander. Jetzt wird aber der Zellenschmelz so präzis geschildert, daß alle andren Verfahren sich deutlich von ihm absondern. Mit dem Kompendium des Theophilus in der Hand und auf vier Exkurse gestützt wird die Technik genau analysiert. In drei Tafeln, die die Methode der kunstgeschichtlichen Arbeit prinzipiell unterstützen, wird ein Diagramm gezogen, in das jedes Denkmal des Zellenschmelzes – sowohl die vorhandenen wie die noch zu findenden – nach Zeit und Ort, nach Ähnlichkeit und Verschiedenheit eingeordnet werden kann.



Paulus
um 1050.



Christus
948 –59



Johannes
um 1050.

Was hier in einem starken Doppelheft vorgelegt wird, zerfällt in eine Abteilung über die Entstehung des Zellenschmelzes und eine zweite ebenso umfangreiche, die die Technik behandelt. Aber vorgreifend werden schon jetzt Fragen der Heimat, der Datierung und der Filiation durch feste Griffe in den Gesamtbestand der Denkmäler beantwortet.

Wie alle bisher erschienenen Teile der „Geschichte der Goldschmiedekunst", werden die Untersuchungen durch ausgezeichnete, teils vergrößerte, teils farbige Abbildungen unterstützt. Der größte Teil derselben ist unediert, und wo die Gegenstände bereits bekannt waren, ist die Art, sie zu zeigen, neu.

Als dritter Teil dieses Werkes werden Frühdenkmäler des Zellenschmelzes, etwa bis zum Jahre 800 – es sind die grundlegenden – mit eingehender Untersuchung, begleitet von einem vorzüglichen Illustrationsmaterial, baldigst in die Hände der Leser gelangen.


Wir besitzen noch einige wenige Exemplare der

GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST AUF TECHNISCHER GRUNDLAGE

EINFÜHRUNG 136 Seiten mit 157 Abbildungen
GRANULATION IX und 158 Seiten mit 284 Abbildungen
ZELLENSCHMELZ I. und II. Teil, VIII und 88 Seiten mit 99 Abbildungen, darunter 5 farbigen, und 3 Tafeln

**Bis auf weiteres liefern wir diese Bände zusammen**
**zu M. 1300**

Unter der Presse: ZELLENSCHMELZ III. TEIL: FRÜHDENKMÄLER
In Vorbereitung: NIELLO, ZWEITE AUFLAGE

JOSEPH BAER & Co / FRANKFURT A. M. / HOCHSTRASSE 6

VERLAG VON JOSEPH BAER & Co / FRANKFURT A. M. / HOCHSTRASSE 6

Vor kurzem erschien:

# JAMNITZER

WENZEL ALBRECHT HANS ABRAHAM CHRISTOPH BARTEL

## ALLE ERHALTENEN GOLDSCHMIEDE-ARBEITEN * VERLORENE WERKE HANDZEICHNUNGEN

86 TAFELN

HERAUSGEGEBEN VON

**MARC ROSENBERG**

Folio (25×35 cm). 24 Seiten Text mit 12 Abbildungen und 86 Tafeln. Kartoniert. Mit Falzeinlagen gehefteter Band in farbig überzogenem Schutzkarton.

PREIS M. 600

Nach jahrelangen Studien ist es Marc Rosenberg gelungen, ein vollständiges Oeuvre sämtlicher Mitglieder der berühmten Goldschmiedefamilie Jamnitzer zusammenzustellen. Zu den erhaltenen Goldschmiedearbeiten kommen mehrere verlorene Werke, die nur noch in Abbildungen erhalten sind, sowie eine stattliche Anzahl bisher unbekannter Handzeichnungen. – Der einleitende Text enthält zum ersten Male einen übersichtlichen Stammbaum und Vergrößerungen sämtlicher Jamnitzerstempel auf Grund eines umfangreichen photographischen Materials.

**End of Unsere Kunst bis vor 2000 Jahren.**